

Territórios sustentáveis: autonomia e autopoiesis

Territorios sostenibles: autonomia y autopoiesis

Sustainable territories: autonomy and autopoiesis

Glauba Alves do Vale Cestari¹

Nadja Maria Mourão²

Raquel Gomes Noronha³

Luiz Fernando Gonçalves de Figueiredo⁴

Resumo

Este artigo apresenta três iniciativas que se debruçam sobre os fazeres tradicionais de artesãos que lidam com seus saberes e fazeres a partir da relação com o ambiente, com os materiais e as cosmologias locais. A discussão teórica e metodológica do texto gira em torno de se pensar práticas sustentáveis para a atuação de designers a partir dos conceitos de autonomia, *autopoiesis* e território, buscando compreender a emancipação de tais grupos produtivos / artesão a partir da relação de territorialidade, considerando-se o estado da arte dos debates sobre a abordagem sistêmica do design. Os três casos apresentados refletem a relação da produção artesanal com o território, com a construção do conceito de territórios criativos e também acionam diferentes abordagens teóricas das pesquisadoras e pesquisador que aqui se associam para se pensar diferentes posicionamentos dos designers na contemporaneidade. Foi observado que as pessoas, nos contextos das pesquisas apresentadas, são capazes de promover o bem-estar integral e sustentável, aliando preservação e promoção de seus valores culturais e ambientais.

Palavras-chave: design autônomo; abordagem sistêmica; território; saberes tradicionais.

¹ Possui graduação em Design Industrial pela Universidade Federal do Maranhão (1997), Especialista em Educação Especial pela Universidade Federal do Maranhão (2004) e mestrado em Design pela Universidade Federal do Maranhão (2014). Atualmente é doutoranda em Design, linha de pesquisa Gestão em Design, pela Universidade Federal de Santa Catarina (início em 2017). Professora permanente do quadro do Instituto Federal do Maranhão e professora do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Maranhão em regime de dedicação exclusiva. E-mail: glauba.cestari@icloud.com.

² Doutora em Design, pelo PPGD- Universidade do Estado de Minas Gerais, possui mestrado em Design, UEMG (2011). Área de concentração do PPGD/UEMG: Design, Inovação e Sustentabilidade; Pós-Graduação em Arte Educação pela UEMG - Faculdade de Educação; Bacharel em Decoração (Design de Ambientes) pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho - Escola de Artes Plásticas. Atualmente é membro do CEDTec - Centro de Estudos de Design & Tecnologia / Linha: Cultura, Aspectos Socioeconômicos, Sustentabilidade e Gestão da inovação. Grupo CNPq: Tecnologia Social e Design Inclusivo. Professor titular da UEMG - Escola de Design. E-mail: E-mail: nadjamourao@gmail.com.

³ Designer (ESDI-UERJ, 2001), mestre (PPGCSoc-UFMA, 2008) e doutora (PPCIS-UERJ, 2015) em Antropologia. Professora adjunta da Universidade Federal do Maranhão, docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Design/UFMA. Líder do NIDA ? Núcleo de pesquisas em inovação, design e antropologia (CNPq). E-mail: raquel.noronha@ufma.br.

⁴ Possui graduação em Engenharia Sanitária pela Universidade Federal de Mato Grosso (1998), mestrado em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Santa Catarina (1995) e doutorado em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina (2000). Atualmente é professor efetivo da Universidade Federal de Santa Catarina e coordena o NASDESIGN-Núcleo de Abordagem Sistêmica do Design. E-mail: lff@cce.ufsc.br.

Resumen

Este artículo presenta tres iniciativas que se centran en las prácticas tradicionales de los artesanos que se ocupan de sus conocimientos y prácticas basadas en la relación con el medio ambiente, los materiales y las cosmologías locales. La discusión teórica y metodológica del texto gira en torno a pensar en prácticas sostenibles para el desempeño de los diseñadores a partir de los conceptos de autonomía, *autopoiesis* y territorio, con el objetivo de emancipar a tales grupos / artesanos productivos de la relación de territorialidad, considerando El estado del arte de los debates sobre el enfoque sistémico del diseño. Los tres casos presentados reflejan la relación entre la producción artesanal y el territorio, con la construcción del concepto de territorios creativos y también desencadenan diferentes aproximaciones teóricas de los investigadores e investigador que se asocian aquí para pensar las diferentes posiciones de los diseñadores en la época contemporánea. Se observó que las personas, en los contextos de la investigación presentada, son capaces de promover el bienestar integral y sostenible, conjugando la preservación y promoción de sus valores culturales y ambientales.

Palabras clave: diseño autónomo; enfoque sistémico; territorio; conocimiento tradicional.

Abstract

This article presents three initiatives that focus on the traditional practices of craftspeople who deal with their knowledge and practices based on the relationship with the environment, with materials and local cosmologies. The theoretical and methodological discussion presented go towards to think about sustainable practices and designer's approach, involving concepts of autonomy, *autopoiesis* and territory, aiming the emancipation of such productive groups / artisans from the relation of territoriality, considering the state of the art of debates on the systemic approach in design. The three cases present the relationship between handicraft and territories, with the conception of creative territories and also operate the diversity and also show different theoretical approaches of the researchers to think about different positions of the designers in contemporary times. Was observed that people, in the contexts of the research presented, are capable of promoting integral and sustainable welfare, combining preservation and promotion of their cultural and environmental values.

Keywords: autonomous design; systemic approach; territory; traditional knowledge.

1. Introdução

Na atualidade, a sociedade civilizada vem se comportando de modo alienado às questões que envolvem o fluxo natural do planeta, como também sobre a sua própria autoconsciência como parte nesse sistema complexo. A apropriação dos territórios e mares, os sistemas de produção excessivos, a má distribuição dos recursos, os incentivos ao consumo descomedido e o desperdício em diversas áreas, geram efeitos degenerativos ao modelo de vida atencional e engajado, propostos pela ideia de sustentabilidade. Essa situação é consequência de uma forma de se pensar as práticas produtivas locais a partir de uma abordagem patriarcal, desfuturizante, que advém do paradigma moderno sob o qual vivemos e produzimos.

Dessa forma, observa-se que no decorrer de sucessivas civilizações, a relação de cuidado com o ambiente que o cerca e o sentimento de pertencimento ao mundo natural foi se perdendo, frente ao urbanismo e à globalização. A massificação dos sistemas de produção e consumo evidencia, cada vez mais, a separação e distinção entre ser humano e natureza.

Diversas frentes foram instituídas como tentativas para conduzir a humanidade a um equilíbrio com o meio ambiente. A Comissão Mundial para o Meio Ambiente e

Desenvolvimento (CMMAD) da ONU, em 1987, por meio do documento “Nosso Futuro Comum” ou Relatório de Brundtland, abordou a necessidade de se estabelecer limites. Apresentou-se a preocupação com o impacto da atividade econômica no meio ambiente, relacionando-a com a qualidade de vida e bem-estar da sociedade, tanto presente, quanto futura. Portanto, a base na qual se apóia a ideia de Desenvolvimento Sustentável formou-se com a tríade: atividade econômica, meio ambiente e bem-estar da sociedade. Hoje, com maior amplitude deste entendimento em questões continentais, em constantes encontros entre as nações da ONU, permanece a busca pelo processo evolutivo sustentável.

Perspectivas contemporâneas sobre o processo do design buscam a superação da ideia de desenvolvimento (TUNSTALL, 2013; ESCOBAR, 2014; 2016), visando a um retorno a outro estado, o da busca ontológica pelo bem viver (ACOSTA, 2016), considerando-se os princípios do design autônomo proposto por Escobar (2016), como uma retomada da ancestralidade e do matriarcado, como oposições ao desenvolvimento proposto pelo paradigma do Antropoceno, voltando-se à busca de formas localizadas de se fazer design, assumindo, como propõe o autor, que cada comunidade realize um design de seu próprio território.

Por isso, considerando a importância do crescimento do bem viver para todas e todos, buscamos contribuir com pesquisas que visam a melhoria da qualidade do ambiente e da sociedade, considerando a multiplicidade de pontos de vista sobre diferentes regiões do Brasil. Neste artigo, apresentam-se exemplos de investigações que apontam algumas relações entre seres, materiais e cosmologias com o território, a partir dos sentidos de sustentabilidade, em atividades locais. São recortes de trabalhos individuais que dialogam pela *autopoiésis*, conceito cunhado por Maturana e Varela (MATURANA; VARELA, 1995 apud ESCOBAR, 2016) e que inspira nossas reflexões sobre design, território e autonomia.

Trata-se de um diálogo de projetos em design envolvendo diferentes instituições: Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Universidade Federal do Maranhão (UFMA), Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que estudam as possibilidades de valorização de culturas locais a partir de um design direcionado à mudança, seja da própria forma de se conceber design, considerando-se os saberes tácitos em sua potência transformadora e as possibilidades de diálogos proporcionadas pelo deslocamento do conceito moderno de design (GUZMÁN; NORONHA, 2019).

2. Território e sustentabilidade

Capra (1996) apresenta o princípio da interdependência em que todos os membros de uma comunidade ecológica estão interligados em uma ampla e intrincada trama de relações. Os vínculos gerados por todos os seres na natureza estabelecem um conjunto de princípios de organização ecológica, constituindo um modelo de sustentabilidade (MOURÃO, 2011).

As mudanças das relações e conceitos enaltecem o sistema de redes como chave para os avanços da compreensão científica. O princípio da interdependência no qual todos os membros de uma comunidade ecológica estão interligados em ampla e intrinca trama de relações, “a teia da vida”. Capra (1996) ainda esclarece que análises isoladas de um sistema não demonstram as propriedades das partes, mas o modo como se interagem.

Essa teoria contribuiu para um modo sistêmico de pensar sobre comunidade, tendo em vista que seus membros estão interconectados em uma imensa e intrincada teia da vida. Deste modo, para Capra e Luisi, “uma comunidade humana sustentável está ciente das múltiplas relações entre seus membros, bem como das relações entre a comunidade como um todo e seu ambiente natural e social. Nutrir a comunidade significa nutrir todas essas relações” (CAPRA; LUISI, 2014, p. 436).

Sob a ótica do design, as relações do ser humano com o ambiente são apresentadas por Papanek (2004) ao descrever sobre o princípio do esforço mínimo da natureza designado à diversidade máxima. Isso significa consumir menos, utilizar as coisas durante mais tempo, reutilizar e reciclar os materiais que são resultantes dos recursos naturais e buscar aprender com a natureza.

Manzini (2008) questiona se realmente uma sociedade pode ser considerada sustentável se, cada necessidade, mesmo a mais básica e mundana, for atendida por meio de um custoso e complexo sistema de produtos e serviços. Com a mesma preocupação, Bistagnino (2008) expõe a necessidade de haver uma aprendizagem social, uma mudança de comportamentos e um crescente compartilhamento relacionado com os novos estilos de vida.

Assim, estas experiências são norteadas pelas palavras de Capra (2003): despojemo-nos do conceito “o que podemos extrair da natureza”, substituindo-o por “o que podemos aprender com ela”.

Planejamento, na acepção ampla da palavra, consiste em direcionar os fluxos de energia e da matéria, para a finalidade humana. O eco-planejamento (ecodesign) constitui um processo pelo qual, objetivos humanos são cuidadosamente entrelaçados com os padrões maiores e os fluxos do mundo natural. Os princípios do eco-planejamento refletem os princípios da organização evolutiva da natureza e que sustentam a teia da vida (CAPRA, 2003, p.9).

No entanto, aprender com a natureza não parece ser o foco das sociedades urbanas. Planeja-se o desenvolvimento e a expansão das cidades extraindo-se o máximo dos recursos naturais e de contrapartida, reserva-se uma parte das matas para sobrevivência das demais espécies e da relação humana com o ambiente.

Nas palavras de Santos (2015, p.142), na vida prática “sistemas técnicos e sistemas políticos se confundem e é por meio das combinações então possíveis e da escolha dos momentos e lugares de seu uso que a história e a geografia se fazem e refazem continuamente”. Ou seja, as relações humanas com o território devem ser analisadas de uma forma ampla, pois há elementos que se interagem, em um fluxo contínuo.

O território não é apenas o resultado da superposição de um conjunto de sistemas naturais e um conjunto de sistemas de coisas criadas pelo homem. O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi (SANTOS, 2015, p.47).

Haesbaert (2004) relata que é necessário considerar a perspectiva política, econômica e cultural na qual o território é visto como produto da apropriação simbólica que as pessoas de um grupo tomam para si mesmas, de um determinado lugar. O território, conforme Sgoti (2016), é visto como um espaço físico, mas também como um espaço de referência para a construção da identidade de um povo. Territorializar-se, por sua vez, “significa ter poder e autonomia para estabelecer determinado modo de vida em um espaço, para estabelecer as condições de continuidade da reprodução material e simbólica deste modo de vida” (SGOTI, 2016, p.57).

Escobar (2005) realiza uma leitura do território como o lugar de experiência de uma localidade específica com algum grau de enraizamento. Neste, há uma conexão da vida diária das pessoas, construindo suas identidades em processo contínuo. Existe um sentimento de pertença onde se estabelece o desejo de estar e permanecer.

A percepção ambiental é a interação do indivíduo com o meio, apresentam aspectos da cultura, condições socioeconômicas entre outras. Portanto, o território, sob os aspectos amplificados da cultura, torna-se um elemento de construção coletiva e multidimensional (SAQUET, 2009).

Entende-se por “cultura”, todas as ações por meio das quais os povos expressam suas “formas de criar, fazer e viver” (BRASIL, art.216). Trata-se de um processo dinâmico de transmissão de gerações consecutivas de um determinado grupo social, onde a comunicação, a religiosidade, as práticas, os valores, os sentidos e tradições se criam ou recriam, em convívio

mútuo. Em diferentes contextos e situações são geradas as identidades, na relação de umas com outras (BRAYNER, 2007).

Na análise sistêmica de Capra e Luisi (2014), o termo cultura é definido como um sistema integrado de valores, crenças e regras que delimitam comportamentos aceitos em uma dada sociedade. A cultura é dinâmica e não linear, sendo “criada por uma rede social que envolve múltiplos ciclos de *feedback* por meio dos quais os valores, as crenças e as regras de conduta são continuamente comunicados, modificados e sustentados” (CAPRA; LUISI, 2014, p.384). Portanto, se a cultura é um processo de respostas simbólicas a determinadas circunstâncias, suas formas, inevitavelmente, mudarão ao se defrontarem com as exigências de novas situações.

Desta forma, para que a sustentabilidade se estabeleça, todos os fatores são importantes. Desde conhecer como os materiais são extraídos, os processos produtivos, até ao descarte. Por essa razão, é necessária a aprendizagem social, mudança de comportamento e acima de tudo, aprender com a natureza.

Para Serrão; Almeida; Carestiato (2012), a sustentabilidade envolve as seguintes dimensões: ecológica, social, cultural, econômica e política. Deve-se esclarecer os aspectos compreendidos pelos autores em cada uma das dimensões. A dimensão ecológica refere-se aos ciclos naturais dos ecossistemas, que devem ser respeitados em quaisquer sistemas de produção. Para tanto, observando o fluxo natural, utilizar com prudência os recursos não renováveis e respeitar a capacidade de renovação dos ecossistemas naturais.

Os autores consideram a dimensão social em igualdade de direitos para todos. Ou seja, os postos de trabalho devem permitir a obtenção de renda adequada para melhores condições de vida. A igualdade entre homens, mulheres e quaisquer outros gêneros, o direito de todos a serem atendidos por políticas de educação, saúde, habitação e seguridade social. Que se difere da dimensão cultural, estabelecida no equilíbrio entre a tradição e a inovação, organização social e comunitária, preservação de valores, práticas e símbolos de identidade e também de promoção dos direitos constitucionais das minorias.

Quanto a dimensão econômica, refere-se ao desenvolvimento econômico equilibrado entre regiões e diferentes setores econômicos, produção de alimentos seguros e saudáveis, capacidade de modernização dos instrumentos de produção com acesso dos pequenos produtores e economia solidária e ao fortalecimento de redes sociais produtoras. Por fim, a dimensão política é igualmente importante pelo reconhecimento de participação mais direta da sociedade nas decisões políticas, para que haja equilíbrio entre os ambientes urbanos e rurais, superação das desigualdades e apropriação universal dos direitos humanos.

Para alguns autores, a relação com o fazer e o saber local, são oportunidades extremamente criativas, em especial nas relações do design com o artesanato. “No senso comum, o termo design está fortemente associado às atividades estético-formais. Isso ocorreu em diversos países, mas assumiu conotações peculiares no Brasil” (BONSIEPE, 2011, p.13). O artesanato e as técnicas artesanais que se apresentam neste artigo, são experiências inter-relacionais com o ambiente. Podem ser consideradas como “cultura material e conhecimento tácito, habilidades que se acumulam e se transmitem através da interação social, autêntico saber corporal” (SENNETT, 2010, p. 33).

Possibilidades de intergeracionalidade, um processo de encontros socioculturais entre indivíduos de idades distintas, trazem à tona outros conceitos, tais como cooperação. Atividades que envolvem o cooperativismo desenvolvem o sentido de pertencimento a um local, a um grupo, aprimorando as relações humanas e o respeito mútuo comunitário (LIMA, 2008). Todas estas colocações produzem autonomia nesses territórios.

3. Autonomia e *autopoiésis*

A ideia de autonomia, proposta para o campo do design por Arturo Escobar, implica a superação de paradigmas modernos como o próprio conceito de desenvolvimento. Para pensarmos práticas de fato sustentáveis, segundo o autor, precisa-se considerar a constituição do pluriverso: “[...] nos enfrentamos a problemas modernos para los cuales ya no hay suficientes soluciones modernas. De este modo, la crisis se origina en los modelos por medio de los cuales imaginamos que el mundo es de cierta manera y lo construimos de acuerdo con ello” (ESCOBAR, 2014, p. 142).

Pluriverso, na visão do autor, é a possibilidade de existências de uma multiplicidade de formas de viver que podem interagir entre si, mas, contudo, mantêm-se em suas autonomias. Nas palavras do autor, “entiendo al pluriverso como conformado por una multiplicidad de mundos mutuamente entrelazados y co-constituidos pero diferentes” (ESCOBAR, 2014, p.146).

Esta é uma proposta que visa superar o conceito de Mundo-Uno, que se baseia em dicotomias como cultura-natureza, homens-animais, conhecimento acadêmico-tácito, entre outras. Esses pares dicotômicos nos ajudam a pensar o transbordamento que precisamos operar na ideia de projeto para irmos além da modernidade, para que, ainda de acordo com Escobar, se possa pensar para além da própria ideia de sustentabilidade. Comunalidade, afastamento da economia de mercado e autogoverno são princípios de emancipação ontológica que pautam a criação de pluriversos.

O autor reflete ainda que para os problemas modernos – no qual propõe-se a inclusão dos próprios métodos e objetivos de design – não há soluções modernas. O lixo, a obsolescência programada, a produção em massa são frutos do pensamento moderno ao qual o design sempre foi associado, como o sociólogo C. Wright Mills (2009) já afirmava em 1954, como uma das mazelas da modernidade, e os designers considerados produtores de mundos de segunda-mão.

Uma outra maneira de se pensar e fazer design precisa emergir para que se contemplem outras formas de ver o mundo, que não seja a moderna, ou advindas dela própria, como a pós-modernidade, como argumenta Escobar (2016). Diversos sistemas de pensamento constituem o embasamento teórico e filosófico para a construção do um design autônomo, a partir do pluriverso, considerando-se uma transição cultural e institucional – o paradigma em construção denomina-se genericamente design de transição, design decolonial, design autônomo.

Uma das necessidades apontadas por Escobar (2014), como um retorno necessário, é a volta ao princípio matrístico, que privilegia valores como a não hierarquia, e vai contra os princípios do patriarcado, em que os homens são superiores às mulheres. A reciprocidade, a igualdade, a retribalização e a comunalidade são valores a partir dos quais a construção da autonomia busca inspiração

A filosofia do Bem Viver (ACOSTA, 2016), difundida entre os indígenas da América Latina, também ajuda na constituição do pluriverso, considerando as formas nativas de se ver o mundo, a partir de valores como a territorialidade, a reciprocidade nas relações, a temporalidade específica e o deslocamento em relação à economia de mercado.

Para melhor definir o design autônomo, Escobar afirma que cada sociedade deve fazer o design de si própria, considerando as realidades locais e os valores territoriais. Isso nos instiga a pensar novos papéis sociais para os designers, na medida em que afirma o autor, todo design é ontológico. Isso significa dizer, nas palavras do autor, que:

Considerando que todo el diseño es ontológico encunto a que, incluso, las herramientas simples posibilitan formas particulares de ser y hacer, el diseño ontológico pluriversal tiene como objetivo propiciar las condiciones tecnológicas, sociales y ecológicas en las que multiples mundos y conocimientos, incluyendo humanos y no humanos, puedan florecer en formas mutuamente enriquecedoras (ESCOBAR, 2014, p.246).

No bojo deste processo de construção do pluriverso, pautado no design ontológico, é que se estabelecem os processos de design autônomo, cujos princípios se referenciam em

nossas práticas, para se pensar a sustentabilidade para além da concepção de desenvolvimento sustentável, que é a própria superação da ideia de desenvolvimento.

Desta forma, o conceito de *autopoiesis*, cunhado por Maturana e Varela (1995) é acionado pelos teóricos da transição, e nos inspiram a pensar o design a partir de dentro dos saberes locais, em uma perspectiva emancipadora, valorizando e estimulando as decisões dos grupos comunitários, a constituir novas formas – ou o resgate de formas já deixadas de lado – de se relacionar com as questões inerentes aos seus próprios territórios.

Na abrangência do conceito de *autopoiesis*, pode-se dizer que as comunidades têm um encerramento operacional codificado pelos locais como uma defesa de sua cultura que é mantida durante toda a sua relação com seu contexto sócio-político e ecológico. Nessa forma de acoplamento estrutural entendida como a relação, as comunidades podem ter mudanças estruturais, mas o sistema básico de relações deve ser mantido pelos grupos produtivos para preservar a sua capacidade de autocriação, sua autonomia. Importante destacar que o conceito de comunidade não é estanque, e tampouco pauta-se na homogeneidade, mas, conforme Bhabha (1998), é constituído a partir da ideia de hibridismo, acatando a pluralidade, a diversidade e a construção identitária a partir da diferença, como propõe o autor.

Capra e Luisi (2014) refletem sobre tais relações de *autopoiesis* e argumentam que:

Os sistemas vivos continuamente criam, ou recriam, a si mesmos transformando ou substituindo seus componentes. Eles passam por mudanças estruturais contínuas enquanto preservam seus padrões de organização semelhantes a teias. Compreender a vida significa compreender seus processos de mudança inerentes. Portanto, parece que a mudança organizacional aparecerá sob uma nova luz quando compreendermos com clareza em que medida e de que maneira as organizações humanas são vivas (CAPRA; LUISI, 2014, p.391).

Assumindo um outro olhar do design em relação intersubjetiva com o ambiente, são relatadas neste artigo, as experiências de pesquisas, dissertações e teses, em que as relações entre seres vivos, materiais e ambiente, constituem os próprios territórios. Trata-se de exemplos de trabalhos em design em comunidades brasileiras dos estados de Minas Gerais e Maranhão.

4. Comunidades de Chapada Gaúcha (MG)

Em Minas Gerais, o cerrado abrange 308.000 Km², ocupando uma área de 53% do território do estado e 17% do cerrado do brasileiro. Está presente principalmente nas regiões do Alto Jequitinhonha, Norte, Noroeste, Alto Paranaíba, Triângulo e Alto São Francisco (RIBEIRO, 2000).

Ente as regiões do cerrado mineiro, encontra-se, no noroeste, a bacia do Rio Urucuia onde o município de Chapada Gaúcha está localizado. Os gaúchos vieram pelo PADSA – Projeto de Assentamento Dirigido a Serra das Araras, região do Vale do Urucuia (IBGE, 2010). Mas, há também os povos tradicionais que se mantiveram na região: ribeirinhos, sertanejos, indígenas, quilombolas, entre outros. Em Chapada Gaúcha encontra-se o Parque Estadual Serra das Araras e a porta de entrada para o Parque Nacional Grande Sertão Veredas (MOURÃO, 2011).

O Parque Nacional Grande Sertão Veredas leva em seu nome uma homenagem explícita ao escritor João Guimarães Rosa. Sua passagem na região, no início da década de 50, resultou em uma das mais importantes obras literárias brasileiras, o romance Grande Sertão: Veredas, repleto de passagens que descrevem os locais, a relação do homem com a natureza e as características culturais, ainda hoje encontradas (IBAMA, 2003).

(...) Urucuia acima, o Urucuia... tanta serra, o Urucuia esconde a lua. A serra ali corre torta. O Carinhonha é preto, o Paracatu moreno; meu, belo é o Urucuia — paz das águas... É vida! (...) Dali para cá, o senhor vem, começos do Carinhonha e do Piratinga filho do Urucuia... Saem dos mesmos brejos — buritizais enormes.” (ROSA, 1986. p.46, 47 e 416).

Há uma relação do fazer correspondente ao que se vê. No entrelaçado das esteiras, das cestarias e dos telhados, pode-se ouvir e sentir o ruído do vento nas palhas dos buritizais. Um ritual mantido pelas comunidades do município de Chapada Gaúcha, como na produção artesanal da comunidade de Ribeirão do Areia, Buraquinhos e de Serra das Araras. Também há um pedido de preservação ao produzirem, com os braços dos buritis, as araras vermelhas da região. São produtos artesanais que carregam significados que a comunidade local nem percebe o quanto está contido.

A palmeira buriti (*Mauritia flexuosa* L.) é, sem dúvida, a espécie vegetal mais importante para as comunidades e produção de seus utensílios. A palmeira, pela abundância em quase todo o território pesquisado, principalmente no cerrado e também em outros estados brasileiros. Muito apreciada, não apresenta as características de cultivo ou seleção de áreas para a extração. Atende à população por todo seu ciclo de valor: alimentício, medicinal, uso de seus frutos, palhas, talos, fibras, caule e raiz (LORENZI, 2009).

Na comunidade de Ribeirão do Areia, por tradição da Folia de Reis, são produzidas mandadas da palha de buriti, em homenagem ao Divino. “A folia de Reis é um grupo precatório de cantores instrumentistas, seguidos de acompanhantes e viajores rituais, entre

casas de moradores rurais, durante um período anual de festejos dos três Reis Santos, entre 31 de dezembro e 06 de janeiro” (BRANDÃO, 2004, p.347).

A população, ao dançar, beber, comer com fartura, cantar e se divertir, não se afasta do motivo sacro mesmo estando relacionada com o profano. A dança e a música tradicionais praticadas na Folia de Reis são a curraleira e o lundu, manifestações artísticas locais que têm sua origem na cultura afro-brasileira (IBAMA/FUNATURA, 2003).

Em Serra das Araras, distrito mais antigo da região, as tradições se perdem entre fatos e lendas. A região abrigou coronéis e jagunços relatados no romance de Guimarães Rosa. Por isso, os bordados da associação das bordadeiras transmitem trechos do livro Grande Sertão Veredas. Há também a tradição local da festa de Santo Antônio, protetor da comunidade. Dessa forma, o santo é representado no artesanato, aproveitando os “braços de buriti”, material acessível e farto, pelos vastos buritizais na região.

A *autopoiésis* se apresenta por estímulo dos saberes e fazeres na percepção da pesquisa em design, observada também no processo de confecção de uma esteira, executada pelas mãos hábeis da artesã da Comunidade de Buraquinhos. O trançado das fibras é uma síntese da cultura, tradições que se perdem no tempo. As mulheres artesãs dizem que aprenderam com suas mães, tias e avós a fazerem esteiras, cestos e outros objetos artesanais com a palha do buriti. As tradições são cultuadas nos cânticos dos festejos, em que as letras das músicas contam a vida cotidiana e o respeito ao “Divino”, mas também a importância do fazer-saber e o respeito à natureza. A palmeira do buriti é matéria prima para a construção das moradias, dos produtos utilitários, dos artesanatos e até dos santos e oratórios, símbolos da fé local.

Na figura 1 pode-se observar a presença do buriti na estrutura da construção que abriga a Festa do Divino da comunidade de Ribeirão do Areia, na produção de esteira por uma artesã da comunidade de Buraquinhos e na imagem de Santo Antonio e seu oratório da comunidade de Serra das Araras. As comunidades, em plena harmonia com seus valores, utilizam os recursos locais respeitando a natureza e cultuam suas tradições.



Figura 1 - Folia de Reis (Ribeirão do Areia), artesã confeccionando esteira (Buraquinhos) e artesanato de oratório e Santo Antônio de buriti (Serra das Araras). Fonte: MOURÃO (2011).

Nem todos os produtos são comercializados, alguns são destinados ao uso próprio ou para apresentar amigos e parentes. A relação da troca seja por alimentos, artefatos ou artesanato é uma prática cultural nas comunidades. Para manutenção das famílias há uma produção artesanal destinada às associações e lojas que atendem ao turismo, algumas localmente e outras em redes nacionais dos arranjos produtivos locais.

Contudo, a relação da intersubjetividade do artesão com o meio ambiente se manifesta na produção artesanal. Dessa forma, os artesãos e artesãs além de utilizarem com respeito e responsabilidade os recursos locais, retratam os valores e as tradições em seus produtos artesanais. Pode-se dizer que o artesanato se impregna da identidade das comunidades por meio dos materiais, das formas, texturas e cores. Relacionados à *autopoiesis*, são atributos que incorporam um pouco das tradições e dos valores regionais nos produtos artesanais e nas manifestações culturais, que se colocam a disposição de todos.

5. Saberes e fazeres seculares no Quilombo de Itamatatiua

Em Alcântara, município do Maranhão (Brasil), está localizado o quilombo de Itamatatiua, certificado como comunidade remanescente dos quilombos pela Fundação Palmares ID quilombola número 505, número de processo na Fundação Cultural Palmares (FCP) 01420.000040/1998-88, Portaria número 08/2006, data da portaria 12/05/2006 e número de processo do INCRA54230.001624/2012-10. Os primeiros habitantes desse território (Alcântara) foram os índios Tapuias e os Tupis, que sofreram as marcas das ocupações francesa e portuguesa. Nesse contexto, Itamatatiua, terminologia indígena que se remete à água, peixe e terra, era uma grande aldeia habitada por índios (FERREIRA E GRIJÓ, 2009).

Posteriormente, o território foi ocupado por negros que trabalhavam para a ordem religiosa dos Carmelitas. No quilombo havia uma grande olaria que produzia artefatos destinados à construção civil. Enquanto homens escravos trabalhavam na produção de telhas, ladrilhos, tijolos, mulheres produziam nos quintais de suas casas os produtos para uso pessoal e venda: potes, fogareiros, panelas, pratos, xícaras, etc., local onde aprendiam com as mais velhas e onde também ensinariam a moldar o barro. Assim contam as ceramistas idosas do Centro de Produção de Cerâmica de Itamatatua enquanto moldam os artefatos.

Dos quintais de suas casas, hoje, trabalham coletivamente nesse centro de Produção, conquistado pela Associação das Mulheres de Itamatatua com o apoio do governo do estado do Maranhão (NORONHA, 2020). As ceramistas preparam a argila, estocam o material, moldam os artefatos, queimam em fornos a lenha feitos com tijolos produzidos pelos homens e também vendem os produtos prontos na loja existente no próprio centro. Os artefatos voltados à construção civil atualmente são produzidos e vendidos na estrutura da casa do único homem que dá continuidade à tradição.

O quilombo de Itamatatua produz há mais de três séculos artefatos cerâmicos e os relatos dos moradores e registros sobre a história dessa prática tradicional apontam para um ofício que sempre foi dividido entre diferentes espaços produtivos, definindo não apenas especialidades, mas, também, posição de gênero no processo (CESTARI, 2014). A prática tradicional, que antes era dominado pelos homens, torna-se conhecida no Maranhão, em outros estados do Brasil e até em outros países mediante a habilidade das mãos, impressas nos artefatos, e em consequência da voz ativa das mulheres desse quilombo.

A exemplo, Neide de Jesus, líder da comunidade, recebeu o título de mestre da cultura popular do Maranhão na categoria artesanato tradicional maranhense, em decorrência da inscrição no livro de saberes de registro do patrimônio cultural de natureza imaterial do estado do Maranhão, de acordo com a lei estadual número 10.509 de 16 de setembro de 2016 que institui o programa estadual de proteção e promoção dos mestres da cultura popular do Maranhão, conforme certificado assinado pelo governador Flávio Dino em 17 de agosto de 2017 (ver figura 2).

Segundo Abbonizio (2009, p. 25), o artesanato tradicional é o “Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana.” Ao tratar do artesanato em cerâmica Moura (2013, p.24) destaca essa prática como um saber tradicional: "A habilidade de manusear o barro, passa a ser um saber quando é passado entre gerações. O artesanato é ensinado pelos mais

velhos para os mais novos, como parte da base cultural da comunidade, um reflexo da estrutura social e dos costumes.”

Por fim, o artesanato tradicional é citado em publicação do diário oficial da união em primeiro de agosto de 2018, mediante portaria número 1.007 que institui o programa do artesanato brasileiro, cria a comissão nacional do artesanato e dispõe sobre a base conceitual do artesanato brasileiro. Na seção II, artigo 20, a produção artesanal é classificada conforme a origem e com base nessa publicação as práticas de Itamatatua podem ser classificadas como artesanato tradicional e quilombola. Diz a portaria que o **Artesanato Tradicional** está relacionado à “produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais, cuja importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração” (BRASIL, 2018, p.8), o **Artesanato Quilombola**, por sua vez, “é resultado do trabalho produzido coletivamente por membros remanescentes dos quilombos, de acordo com a divisão do trabalho quilombola, no qual se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade, sendo os produtos, em sua maioria, incorporados ao cotidiano da vida comunitária.” (op.cit).

Nesse contexto de evolução dos conceitos, definição de categorias e valorização do artesanato brasileiro, no ano de 2019, a líder quilombola Neide de Jesus foi indicada à premiação feminina da América Latina promovida pela revista Claudia na categoria Políticas Públicas por liderar uma Comunidade Quilombola do Maranhão e capacitar mulheres para gerar renda por meio do artesanato em cerâmica. A mesma obteve sucesso sendo premiada como indica a figura 2.



Figura 2 - Neide com o mestre da cultura popular do Maranhão e como vencedora do Prêmio Claudia 24 anos, categoria Políticas Públicas. Fonte: Acervo de Raquel Noronha (2017) e Instagram da Associação das Mulheres de Itamatatua: Quilombo Itamatatua (2019).

Assim, como outras comunidades quilombolas do Brasil, Itamatatiua se organiza e luta por seu território não apenas no que diz respeito à delimitação de suas terras, suas por direito, mas também para continuar a existir. Assim, se reinventam, mantendo a memória dos seus ancestrais, em seu espaço por onde passam outras pessoas externas à sua cultura: pesquisadores, agentes de órgãos públicos ou privados, turistas que interagem com a comunidade e, direta ou indiretamente, intervêm nas formas de viver e produzir de um lugar que parece pertencer ao passado.

A convivência na comunidade durante a pesquisa de campo realizada como doutoranda do Núcleo de Abordagem Sistemica do Design – NASDesign (UFSC) – em parceria com o Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA), nos mostraram que os moradores criam estratégias de resistência cultural, que ocorre mediante formas de viver no território, manifestada nas produções e nas dinâmicas comunitárias de âmbito sociocultural, tais como, festas, danças, cantos, rituais ancestrais e de âmbito político mediante a existência de uma líder e da Associação das Mulheres de Itamatatiua. Essa ideia de resistência envolve a defesa do território tendo em vista as formas de sobrevivência, o modo de vida comunitário evidenciando-se a identidade quilombola.

A resistência, Segundo Larchet (2014), enquanto conjunto de estratégias criadas e vividas por negros e negras para libertarem-se do processo de colonização, dá-se através da perpetuação de seus valores, das memórias, história e cultura. Esse processo histórico de resistência, enfatiza o autor, apresenta variadas faces e modalidades de organização que conseguiram formar e firmar grupos religiosos, políticos, culturais, resultando em novos lugares de poder na sociedade brasileira. Assim, como donos de suas histórias, grupos em luta constante pelo direito ao território, às identidades e às tradições, configuram os aspectos identitários diferenciados do viver negro no Brasil, em um processo de devir existencial.

Deste modo, mesmo diante das interações e intervenções, Itamatatiua mantém os seus saberes e fazeres vivos em um processo de intergeracionalidade cultural no qual ceramistas idosas se encarregam de transmitir os conhecimentos desenvolvidos por suas avós, mães ou tias (CESTARI, 2014). A autora relata que há, na região, um único ceramista do quilombo que também aprendeu com o seu pai. O mesmo afirma não haver mais jovens interessados no seu ofício. As mulheres também temem pelo fim do trabalho tradicional de moldar utilitários e decorativos como as bonecas que representam pessoas que pertencem à comunidade.

São intergeracionalidades culturais que ocorrem de forma separada, entre mulheres e entre homens, assim como em seus trabalhos. Desta forma, mediante um processo de intergeracionalidade cultural, comunidades étnicas ou tradicionais, mesmo diante dos riscos

de homogeneização cultural ao ter contato com universos culturais diferentes do seu, resistem e mantêm vivos seus conhecimentos tradicionais. Assim sistemas sociais usam a comunicação como modo de reprodução autopoietica, são elementos que são produzidos e reproduzidos em uma rede social (CAPRA e LUISI, 2014).

No contexto deste estudo compreendemos a figura do idoso, que muitas vezes é visto na sociedade como um problema, como alguém que pode representar a renovação, “a solução” à continuidade de práticas que identificam pessoas e lugares, ao ser apoiado, valorizado em uma organização social por seus conhecimentos, capacidades. Esse pode participar ativamente na solução de seus próprios problemas e daqueles que fazem parte da comunidade onde vive de forma colaborativa para a sustentabilidade da sua cultura afrodescendente.

Sabe-se que uma condição necessária para uma sociedade se tornar sustentável é a resiliência, capacidade de superar riscos ao qual está exposta, para tal é necessário a ocorrência de mudança sistêmica (MANZINI, 2017). Sistemas resilientes demandam inovação ou renovação. Essa comunidade, ao seu modo, foi se renovando para manter suas tradições. Neste contexto, o conceito de *autopoiesis*, (MATURANA; VARELA, 1995 apud ESCOBAR, 2016) é acionado dentro dos saberes locais, em uma perspectiva de autonomia, que valoriza e estimula novas formas ou resgatando formas de produzir e reproduzir saberes e fazeres inerentes à história de um território.

6. Práticas de correspondências com João da Mata, um bricoleur urbano

João da Mata⁵ é o nome artístico de José João da Silva Gomes, que se autointitula artesão. É natural da cidade de São Bento, no interior do Maranhão, mas reside há 50 anos na ilha de São Luís. A pesquisa, nosso caminhar com João da Mata, é uma atividade recente, com apenas poucos encontros e conversas iniciais. Todos os relatos aqui apresentados aconteceram em uma visita informal realizada no dia 14 de janeiro de 2020.

O inusitado processo criativo de João da Mata nos leva a pensar em duas dimensões específicas da sustentabilidade, neste artigo aludidas, que são a ambiental e a política. A primeira, relacionada ao próprio processo criativo do artesão: a coleta e a utilização de materiais encontrados. “Nunca comprei um pedaço de madeira, nesse tempo todo” nos diz em uma entrevista. A segunda dimensão aludida diz respeito à forma que encontrou para viver, negando a condição de artista, que muitos especialistas lhe atribuem: “Eu não sei de muito

⁵ Durante o processo de avaliação deste artigo, João da Mata faleceu, em 06 de setembro de 2020. Infelizmente não poderemos aprender mais com este artista-artesão maranhense.

isso, não. Porque... Eu me considero, assim, um artesão, mexo com cuia, com madeira, uma coisinha aqui, outra ali. Mas nada de extraordinário...”⁶.

João foi o primeiro a ocupar um grande casarão abandonado no centro histórico de São Luís, há cinco anos passados. Depois, vários outros artistas e artesãos juntaram-se a ele. Vive e trabalha no casarão, com o aval das instituições gestoras daquele espaço, que passará em breve por grande reforma. Segundo o artesão, todos que ali vivem zelam pelo espaço, e essa forma de viver em comunidade possibilita a autonomia buscada por ele.

A pesar de não ter tido um trabalho aprendido por meio da tradição familiar – “aprendi na marra mesmo!”⁷ – a territorialidade aparece no processo criativo de João da Mata:

João da Mata: Ó, o processo criativo ele... Claro, que a ideia, né. Manifesta aquela ideia, que a pessoa vai tentar fazer, né. E às vezes também o próprio material já me induz ao que eu devo fazer.

Raquel: O senhor olha pra madeira, pro pedaço de madeira e então...?

João da Mata: É... aí, o material, parece, que me conduz àquilo, à tal coisa, tal coisa. Essa prancha aqui ela tava guardada lá atrás, ali. Eu pensava em fazer dela um banco com gancho.⁸

Seu processo criativo constitui-se na observação contínua do seu território e pelos processos de antecipação e improvisação, entendidos por Tim Ingold (2012; 2016; 2018) como práticas de correspondência. Ao trilhar pelo mundo de materiais, estabelece um processo de *response-ability*, trocadilho pelo qual o autor descreve a habilidade de todos os seres de corresponderem-se entre si e com o ambiente. Vivendo de forma atencional, João afirma que nunca comprou um pedaço de matéria, mas que os coleta e nessa relação com o ambiente, e neste diálogo entre sua criatividade e o material. “É, assim... Muitas vezes o próprio material me induz a fazer determinada coisa”⁹

Até seu próprio nome artístico surgiu dessa correspondência com os materiais, sem muito planejamento, com o aprendizado empírico de seu saber fazer:

João da Mata: Eu fiz... Até hoje eu tenho... Guardo comigo o primeiro banquinho, sabe? Vou buscar ele.

Raquel: Quero ver.

João da Mata: A tábua, essa tábua aqui eu achei no quintal da casa que eu aluguei pra mim ficar lá, né. É perto da feira, era do cara cortar peixe, limpar peixe em cima dela, tá toda cortadinha. Depois ele olhou lá na coisa, “ah, essa tábua era minha que eu cortava peixe, eu joguei, não quis mais”. Jogou pra lá e eu fiz esse banquinho aqui. É o “João da Mata” esse aí.

Raquel: O senhor botou nele, o seu nome nele?

⁶ Entrevista concedida à Raquel Noronha em 14 de janeiro de 2020.

⁷ Op.cit.

⁸ Op.cit.

⁹ Op.cit.

João da Mata: É, João da Mata. Depois eu fui desenvolvendo outros e outros e outros.¹⁰

O processo de continuidade estabelecido entre o próprio ser e a coisa por ele criada, demonstra a ligação de continuidade entre as matérias – a ligação ontológica aludida por Escobar aos processos de autonomia –. A vida simples, fora de grandes circuitos de arte – a despeito das inúmeras matérias de jornais que o celebram como artista maranhense, os catálogos em que teve suas peças publicadas – ligam este praticante habilidoso às práticas de sustentabilidade, em processo de construção da relação entre aberturas e a clausura operativa, nomeadas por Escobar (2016) como o movimento que leva as comunidades, neste caso, a um indivíduo, à manutenção de suas escolhas emancipadas dos meios de produção em massa, e da independência de seu processo criativo.

Ao contar como aprendeu a trabalhar a madeira, não consegue manter-se em um processo cognitivo, apenas nos descrevendo o seu fazer:

João da Mata: Foi. Eu tava querendo fazer o banquinho e eu tava morando em São Bento. E aí, o vizinho lá, ele é escultor. E aí ele me deu um formão e me disse mais ou menos como é que se cortava com formão. E o formão, ele tem segredos. Se você colocar de um determinado jeito, ele corta pra lá. Se virar, ele já corta pra cá.

Raquel: Entendi. Posso tirar uma foto do senhor mexendo assim com as mãos pra o senhor mostrar?

João da Mata: Pode.

João da Mata: Então, é o negócio do formão, vou pegar o formão aqui. [busca o formão]. Então o corte do ferro é pra cá, né. Aqui ele é reto. Então, se você posicionar na madeira assim o corte pra você, ele corta assim, vai cortar assim. Se você colocar, pode entrar, porque se você vai cortar um quadrado aqui, tem hora que você já determinou o espaço que você quer fazer, né. Se você colocar assim ele vem pra cá, ele vai prejudicar, pode enlargar. Então, o cara me deu essa dica lá de como cortar. Aí eu fui me virando e tal, fui aprendendo a cortar com ele um pouco, né, e fiz o banquinho. Lá eu fiz três banco só, que lá é muito ruim de arrumar madeira. Aí eu vim pra cá, comecei a coletar peças de embarcação, eu já vendi umas peças de embarcação que eu fiz. E aí eu comecei a fazer outros bancos, bastante banco mesmo, diferente, maior, menor. E aí chegou a esse aqui...¹¹.

João da Mata nos demonstra com o formão sobre sua perna a arte de entalhar a madeira. O seu fazer, pautado na corporeidade, não aliena a ideia e o fazer. A criatividade nasce de uma construção de corporeidade, que liga imaginação, corpo, ambiente e materiais. Em outros estudos, esta forma de aprendizado é apresentada em análises detalhadas e criteriosas (NORONHA, 2016). Como exposto inicialmente, nossas correspondências com este *bricoleur* urbano ainda está começando. Este processo de acompanhamento de aprendizado de designers com praticantes habilidosos faz parte de uma pesquisa desenvolvida

¹⁰ Op.cit.

¹¹ Op.cit.

pelo NIDA – Núcleo de pesquisas em Inovação, Design e Antropologia, da Universidade Federal do Maranhão, com a proposta de decolonizar metodologias de design, visando outras formas de imaginação e processos criativos, a partir do conhecimento tácito de artesãos, como João da Mata (figura 3).



Figura 3 - João da Mata e suas coisas: cacimba com pé; banco João da Mata e banco de Jaqueira.
Fonte: fotografias de Raquel Noronha (2020).

Considerações finais

Em todos os produtos e nos sistemas de produção artesanal são percebidos os sentidos, seja por meio da valorização das festas, da religiosidade ou das referências ambientais, ou da relação cosmológica com os materiais, que caracterizam a territorialidade. O artesanato, além de suas funções, carrega a história, a demonstração do saber tradicional e a cultura de cada comunidade em um processo de intergeracionalidades, seja pelos elementos do fazer ou da reprodução do ambiente.

Observou-se que a sustentabilidade está implícita nos processos de produção artesanal, aqui apresentados, em suas múltiplas dimensões, especialmente na percepção sobre o pertencimento territorial¹² e a identidade das coisas que produzem. Pois, o fazer, em seus sentidos e sensações, se molda por um certo cuidado com os territórios, passado por gerações e gerações. A existência de populações tradicionais nos ambientes naturais tem efeitos menos nefastos do que os processos industriais utilizados massivamente nos ambientes urbanos até os nossos dias.

¹² O pertencimento, afirma Bourdieu (1989), se constitui a partir de relações simbólicas, as quais o autor denomina por capitais. Os diversos tipos de capitais estão em jogo, como o político, o econômico, o simbólico, e é por meio dessa relação dialética que prestígios, identidades, sociabilidades são acionados no campo social. Neste caso específico, o pertencimento territorial, articula-se com as estratégias que caracterizam essa ligação, como por exemplo as práticas e saberes tradicionais, como acionados no artigo.

São experiências criativas, compartilhadas e desenvolvidas a partir dos conhecimentos da cultura local, caracterizando-se, portanto, como territórios criativos (Ministério da Cultura, 2012), que são as localidades, cidades ou regiões que apresentam potenciais culturais criativos. As pessoas que atuam em grupo, nestes lugares, são capazes de promover o desenvolvimento integral e sustentável, aliando preservação e promoção de seus valores culturais e ambientais.

Essa autocriação, a partir do próprio território, é aquilo que se caracteriza como autonomia: manter um modo de existência relacional com as pessoas, com a terra, o não-humano, as formas de produção, conhecimento e práticas de criação de plantas e animais, práticas de cura, entre outros, criando um modo de atencionalidade e engajamento com o ambiente, produzindo sustentabilidade em suas diversas dimensões.

Referências

ACOSTA, A. *O bem viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.

ALBINO, C. *Editoria: Design, Artesanato & Indústria*. Guimarães: Ed. Fundação Cidade de Guimarães, 2013.

ABBONIZIO, M. A. O. *Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire: Caminhos para uma prática emancipatória*. Dissertação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2009.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1989.

BISTAGNINO, L. *Design sistêmico*. Pregetalle là sostenibilità produttiva e ambientale, Torino: SlowFood Editore, 2008.

BONSIEPE, G. *Design, cultura e sociedade*. São Paulo: Blücher, 2011.

BRANDAO, C. R. *De tão longe eu venho vindo: Símbolos, gestos e rituais do catolicismo popular em Goiás*. Goiânia: UFG, 2004.

BRASIL. MINISTÉRIO DA INDÚSTRIA, COMÉRCIO EXTERIOR E SERVIÇOS/SECRETARIA ESPECIAL DA MICRO E PEQUENA EMPRESA. *Portaria Nº 1.007 – SEI, de junho de 2018 – Institui o Programa do Artesanato Brasileiro, cria a Comissão Nacional do Artesanato e dispõe sobre a base conceitual do artesanato brasileiro*, 2018, edição:147, seção:1, p.34. Brasília: MDIC, 2018. Disponível em: <https://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/co...018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930>. Acesso em: 19 set. 2020.

_____. Trazendo as coisas de volta a vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, Ano 18, n. 37, p. 25-44, jan/jun. 2012.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.

LARCHERT, J. M. *Resistência e seus processos educativos na comunidade negra rural Quilombola do Fojo - BA*. 2014. 217 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Educação, Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014. Disponível em: <<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/2331/5739.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

LORENZI, H. *Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil*. vol. 3, 1. ed. Nova Odessa/SP: Instituto Plantarum, 2009.

MANZINI, E. *Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais*. Tradução de C. Cipolla. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MANZINI, E. *Design: Quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social*. São Leopoldo: Unisinus, 2017. 254 p. Tradução: Luzia Araújo.

MOURÃO, N. M. *Sustentabilidade na produção artesanal com resíduos vegetais: uma aplicação prática de design sistêmico no Cerrado Mineiro*. 2011. 206f. Dissertação (Mestrado em Design) Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

MOURA, N. da S. S. *O Saber das Quilombolas da Moça Santa: Pesquisa sobre a cerâmica do Vale do Jequitinhonha – MG*. Monografia. Departamento de Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2013.

MORALES, F. S. *Diseño y artesanía*. In: BONSIEPE, G.; FERNÁNDEZ, S. (coord.) *História del diseño en América Latina y el Caribe: Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. São Paulo: Editora Blücher. 2008. Pg. 308 – 322.

NORONHA, R. *Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombola se a produção da louça em Itamatatua – Alcântara – Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2020.

_____. Corpo e saber-fazer: da cosmologia à política. In: SANTOS, D.; NORONHA, R.; CARACAS, L.; CESTARI, G. (orgs.). *Artesanato no Maranhão*. Práticas e sentidos. São Luís: EDUFMA, 2016. 270p.

PAPANEK, V. *Design for the real world*. 2. Ed. London: Thames & Hudson, 2004.

RIBEIRO, C. M. História ecológica do sertão mineiro e a formação do patrimônio cultural sertanejo. In: DAYRELL, C. LUZ, C. (Org.). *Cerrado e desenvolvimento: tradição e atualidade*. Montes Claros, 2000.

ROSA, J. G. *Grande sertão: Veredas*. 20ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANTOS, M. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2015.

SAQUET, M. A. Por uma abordagem Territorial. In: SAQUET, M. A.; SPOSITO, E. S. (Org's.). *Territórios e Territorialidades: teorias, Processos e Conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, cap.4, p.73-93, 2009.

SERRÃO, Mônica; ALMEIDA, Aline; CARESTIATO, Andréa. *Sustentabilidade: uma questão de todos nós*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

SENNETT, R. *El artesanato*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

SGOTI, S. M. *A comunicação comunitária dos Quilombolas Carrapatos da Tabatinga: o diálogo como práxis da comunicação interpessoal e grupal*. 2016. 121 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação Social, Escola de Comunicação, Educação e Humanidades da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2016. Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1586>>. Acesso em: 12 mar. 2020.

TUNSTALL, E. Decolonizing Design Innovation: Design Anthropology, Critical Anthropology, and Indigenous Knowledge. In: W. Gunn, T. Otto and R. Smith (Eds.) *Design Anthropology: theory and practice*. London, Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury, 2013, p. 393-425.

WRIGHT MILLS, C. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.